

FRANCOFONIA

Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese
Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna

Fondatore: Liano Petroni

Direttore responsabile: Adriano Marchetti

Direzione-Redazione: Carminella Biondi, Paolo Budini, Gilles Dupuis, Carla Fratta, Carmelina Imbroscio, Adriano Marchetti, Elio Melli, Nadia Minerva, Liano Petroni, Martin Rueff, Brigitte Soubeyran.

Condirezione scientifica: Jacques Allard (Montréal), Bernard Baritaud (Paris), Giovanni Bogliolo (Urbino), Pierre Brunel (Paris), Paolo Carile (Ferrara), Jacques Chevrier (Paris), Giorgio De Piaggi (Genova), Ousmane Diakhaté (Dakar), Giovanni Dotoli (Bari), Umberto Eco (Bologna), Lise Gauvin (Montréal), Claudio Gorlier (Torino), Henri-François Imbert (Paris), Robert Jouanny (Paris), Jean-Marie Klinkenberg (Liège), Pierre Laubriet (Montpellier), Maurice Lemire (Québec), Anna Paola Mossetto (Torino), Anna Maria Raugei (Pisa), Jean Rousset (Genève), Aminata Sow Fall (Dakar), Jean-Yves Tadié (Paris), Raymond Trousson (Bruxelles), Sergio Zoppi (Torino).

Consiglio di Redazione: Silvia Albertazzi, Renato Barilli, Andrea Bedeschi, Ovidio Capitani, Claire Fennel, Daniela Galligani, Barbara Giannerini, Morag Harris, Carmen Licari, Isabelle Mallez, Anna Maria Mandich, Claudio Meldolesi, Piero Menarini, Davide Monda, Novella Novelli, Patrizia Oppici, Carla Pelandra, Giovanni Peternolli, Cecilia Pietropoli, Annarosa Poli, Rema Rossini Favretti, Corrado Rosso, Sorin Stati, Roberto Trovato, Maria Luisa Wandruska, Franca Zanelli Quarantini.

Progetto grafico: Luciano Moruzzi.

Direzione e redazione: Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, via Cartoleria 5, 40124 Bologna, tel. (051) 217165, Fax (051) 264722

Edizione, distribuzione e amministrazione: Casa Editrice Leo S. Olschki - Casella postale 66 - 50100, Firenze, tel. (055) 6530684 (E-MAIL: celso@olschki.it), Fax (055) 6530214 - c.c.p. 12707501.

Abbonamento 1998: Italia, Lire 60.000 Estero, Lire 80.000

Pubblicato nel mese di novembre 1998

34

Primavera 1998

Anno XVIII

FRANCOFONIA


*Studi e ricerche
sulle letterature di
lingua francese*

In ricordo di

Marie-Louise Lentengre

e

Paola Vecchi

Olschki  Editore

Indice

Saggi e Studi	pag.
LIANO PETRONI, <i>Congedo</i>	3
ADRIANO MARCHETTI, <i>Aux lecteurs</i>	5
PAOLO BUDINI, <i>Le jeu de la précision et de la méprise. Une relecture de «La Modification» de Michel Butor</i>	7
GILLES DUPUIS, <i>'Poétique de la dérive' dans les romans de Jacques Poulin</i>	41
ANA SOLER, <i>«Jehan et Blonde» de Philippe de Remi: l'amour contrarié et l'affirmation d'un héros nouveau</i>	69
Note e Rassegne	
ELENA PESSINI, <i>«Hadriana dans tous mes rêves» de René Depestre, ou comment on guérit un zombi</i>	93
SONIA ZAROTTI, <i>Entretien avec René Depestre</i>	113
MARTINE JACQUOT, <i>L'héroïne fin de siècle: l'évasion, entre le voyage et l'écriture</i>	119
HELENE CUSSAC, <i>L'espace pompéien dans «Arria Marcella»</i>	131
Recensioni	
<i>Percorsi intertestuali</i> , a cura di G. Bogliolo (Silvia Franceschi)	153
C. BIONDI, <i>Marguerite Yourcenar ou la quête de perfectionnement</i> (Patrizia Oppici)	156
A. VITEZ, <i>Ecrits sur le théâtre</i> , I. L'Ecole; A. VITEZ, <i>Album</i> (Gianni Poli)	158
É. LYSØE, <i>Les Kermesses de l'Etrange ou Le Conte fantastique en Belgique du romantisme au symbolisme</i> (Maria Teresa Moia)	162
TH. GAUTIER, <i>«Italia Voyage en Italie», présenté et annoté par Marie-Hélène Girard</i> (Gaudenzio Boccazzi)	166
Pubblicazioni ricevute e Schede	169
Notiziario	181

Publicato con contributi del Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica, e dell'Università di Bologna. Lavori eseguiti con un contributo del C.N.R. e della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

CONGEDO

Convinto dell'opportunità di ogni periodico avvicendamento nella direzione di una rivista, ho chiesto e ottenuto di essere sostituito come Direttore responsabile di «Francofonia». Perciò, a partire dal fascicolo n° 34, tale funzione viene assunta – per unanime decisione della Direzione-Redazione bolognese – da Adriano Marchetti.

È sicuro che questo compito, reso amministrativamente più gravoso dalle attuali restrizioni finanziarie, è affidato a buone mani, perché Adriano Marchetti ha costantemente accompagnato fin dalla progettazione – insieme agli altrettanto validi redattori della prima ora e degli anni successivi – il nascere e lo svilupparsi di «Francofonia», unitamente ai suoi «Quaderni»; e ne ha seguito passo passo le vicende culturali con indipendenza critica e costruttiva. A lui in particolare, quindi, va il mio augurio per un avvenire lungo e fecondo della sua direzione, nella fiducia che essa gli sia apportatrice di quella stessa soddisfazione a me arrecata dall'approntamento dei primi 33 fascicoli della rivista, per cui ho lavorato con passione, con entusiasmo.

È un augurio caldo, sincero, perché l'ho visto sempre vigilante sui condivisi propositi di una scuola libera e attenta al divenire (per noi volutamente non convulso) degli studi, delle ricerche, delle conoscenze, come pure della loro diffusione nel mondo: al di fuori di ogni gretto provincialismo e col rifiuto, ad un tempo, di superficiali facilonerie, di comodi paraocchi, di accomodanti camarille, di confortevoli immobilismi, di tutorii dispotismi, di mode troppo rapidamente transeunti. Per parte nostra, è noto, non dimentichiamo, mai, di privilegiare il rigore e l'originalità dei contributi offertici: infatti, vengano essi da colleghi di ogni parte del mondo o da giovani, sempre siamo rispettosi delle opinioni di ciascuno come pure di metodi diversi, a condizione però che siano trattati con cura vigile, organica, sistematica, e con la precisa consapevolezza dell'impegno addossatosi.

Due anni fa, al momento della mia andata in quiescenza (come si dice in consueto burocratese) avevo fatto un giro di uffici per appron-

'POÉTIQUE DE LA DÉRIVE' DANS LES ROMANS DE JACQUES POULIN

GILLES DUPUIS

Jacques Poulin est un romancier, exclusivement, ce qui veut dire qu'il ne fait pas de dramaturgie, qu'il ne poétise pas, qu'il n'essaie même pas de s'expliquer. Il se contente d'écrire des romans, des «histoires» selon sa propre expression, et il les écrit lentement. Jusqu'à ce jour, cet écrivain qui a accumulé trente ans de carrière dans l'écriture fictionnelle, n'a publié que huit titres: du 'prématuré' *Mon cheval pour un royaume*, paru en 1967, jusqu'au dernier-né, *La tournée d'automne*, publié en 1993. Sauf exceptions, ses romans sont peu volumineux et leur écriture exige toujours plus de temps: deux années séparent la parution des trois premiers romans (1967, 1969, 1971), puis l'intervalle s'accroît progressivement à trois (1974), quatre (1978) et six années (1984) pour les trois suivants. Depuis *Le Vieux Chagrin* (1989), la période d'incubation semble s'être fixée autour de quatre à cinq ans. On peut donc s'attendre à voir paraître prochainement un nouveau-né de la part de celui qui a reçu récemment le prestigieux prix Athanase-David (1995) pour l'ensemble de son œuvre.

Pour cet auteur peu prolifique l'écriture est une activité laborieuse. Son style, influencé par Hemingway et la tradition américaine du roman dit anti-psychologique (car il préfère le *showing* au *telling*), est sobre, dépouillé, volontiers minimaliste. Les descriptions se font plutôt rares et sont toujours soumises à la narration – au sens genettien du mot, Poulin écrit des «récits» –, elle-même peu envahissante. Les dialogues, quoique chargés de sous-entendus et prolongés dans et par le non-dit, se réduisent au strict nécessaire. Bref, Poulin pratique l'économie de la parole. Mais si l'écriture poulinienne semble aller de soi ou couler de source, l'indiscible qui se profile dans l'interstice des mots nous défend d'en simplifier la poétique.

Au cœur de cette production romanesque couve et œuvre une «poétique de la dérive» qui opère selon la logique freudienne du rêve, par condensation et déplacement. À ce niveau, Poulin s'écarte du modèle américain et renoue avec la tradition française du roman psychologique; ou plutôt, il fonde le moule narratif américain pour en faire un creuset de la psychologie de ses personnages. Comme l'Auteur des *Grandes Marées*, Jacques Poulin tente d'écrire, à sa façon intimiste, «le grand roman de l'Amérique» (GM, p. 170)¹ où se mêleraient les deux tendances traditionnellement opposées: l'attrait américain pour l'action et la prédilection française pour les idées.

L'écriture est donc de facture classique, mais le sujet de cette écriture, aussi bien dans sa représentation que dans son être de langage, n'est pas le sujet cartésien qui, en éliminant les incertitudes, se rapprocherait de la vérité. Paradoxalement, il s'agit d'un sujet baroque, décentré par rapport au centre de gravité de sa propre vérité face à laquelle il demeure aveuglé, pulsé par une dérive qui façonne son devenir. Poulin fait consister à travers ses romans un sujet qui, tout en étant livré à la dérive, s'astreint à l'exercice de l'écriture pour tenter de saisir (voire guider) le sens de sa trajectoire. Le philosophe Daniel Klébaner, dans un texte précisément intitulé *Poétique de la dérive*, a d'ailleurs rapproché la logique de la dérive de celle du baroque, tout en les distinguant radicalement:

Deux surabondances d'abord nous sollicitent, celle de la dérive, foisonnement de hasard, pléthore de déterminismes en myriades, celle du baroque, foisonnement construit, surenchérissement des excès. [...]

Mais à être sollicité ainsi, nous ne retenons que la ressemblance, dans la paradoxale ressemblance de deux opposés à l'extrême. [...]

Paradoxalement, ce pullulement de causes atteint ainsi au dépouillement le plus complet. À l'opposé du baroque – et pourtant si proche de lui – la dérive existe dans l'espace d'une grande nudité.²

¹ À l'intérieur de notre texte, les citations empruntées aux éditions des romans de Jacques Poulin dont nous nous sommes servi seront identifiées entre parenthèses, en utilisant un système d'abréviations qui se lit comme suit:

MCPR: *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, 1967.

J: *Jimmy*, Montréal, (Éditions du Jour, 1969), Éditions Leméac, 1978.

CBB: *Le Cœur de la baleine bleue*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

FBR: *Faites de beaux rêves*, Montréal, Éditions de l'Actuelle, 1974.

GM: *Les Grandes Marées*, Montréal, Éditions Leméac, 1978.

VB: *Volkswagen blues*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984.

² D. KLÉBANER, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, p. 30.

En fait, il y a un double sens au mot 'dérive' applicable à Poulin et, ce qui n'est pas fait pour simplifier les choses, ces deux sens se dédoublent à leur tour. Le sens propre du mot est celui du déplacement d'un esquif sur une surface aquatique, déplacement qui n'est pas contrôlé par le pilote mais livré aux flux et reflux de l'eau. Comme tel, ce sens est exploité par Poulin quand, à la fin de *Jimmy*, le chalet construit sur pilotis perd ses amarres et part à la dérive. Il revient à la fin des *Grandes Marées*, mais cette fois-ci c'est le protagoniste lui-même qui est entraîné par le courant maritime. Ce sens propre se double d'un sens figuré qui généralise le signifiant à tout déplacement erratique, aussi bien physique qu'imaginaire. Or l'errance terrestre caractérise l'itinéraire de Jack et de la Grande Sauterelle dans *Volkswagen blues*, tandis que la rêverie (ou l'errance onirique) est plus d'une fois évoquée par l'image du 'brouillard cérébral' qui habite les protagonistes pouliniens, notamment Noël, le personnage de l'écrivain dans *Le Cœur de la baleine bleue*.

L'autre pôle de la signification se joue dans la dualité conscience/inconscient. Pour le narrateur poulinien, écrire ou raconter, c'est toujours partir à la dérive: le port d'attache est connu (le plus souvent il s'agit du Vieux Québec)³ mais non la destination. Quand cette dernière se précise, par exemple San Francisco à la fin de *Volkswagen blues*, l'atteindre ne met pas fin à la dérive de l'écriture. L'exploration – et notons que pour Jack Waterman l'écriture est une forme d'exploration (VB, pp. 90 et 289) – n'a pas d'autre but en fin de compte que de 'découvrir' l'écriture: l'extrapoler en quelque sorte, la mettre au jour. En creusant la métaphore, on en arrive logiquement au sens psychanalytique que lui prête Jacques Lacan: la dérive comme synonyme de pulsion. C'est ainsi que le psychanalyste français traduit le *trieb* freudien, en le faisant dériver du terme anglais *drive*, plus près, selon lui, du sens original.⁴ C'est surtout ce sens exploratoire et pulsionnel – la dérive comme pulsion de l'écriture – que nous tenterons d'éclairer dans notre propre dérive à travers les six premiers romans de Jacques Poulin.

³ Dans l'imaginaire poulinien, la vieille capitale – la seule ville fortifiée en Amérique du Nord à avoir conservé ses remparts – est un havre rassurant assimilé au ventre maternel: «Ça nous vient peut-être des murs qui nous entourent et nous donnent un sentiment de sécurité». (*Entrevue avec Jacques Poulin*, «Nord», 2, hiver 1972, p. 16).

⁴ J. LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1966, p. 803.

Si la dérive est pulsionnelle, on peut avancer l'hypothèse que l'écriture poulinienne procède d'une pulsion qui peut être analysée en fonction de la logique particulière à l'inconscient. Or, à *Faites de beaux rêves*, Poulin avait mis en exergue deux citations, dont celle-ci de Freud: «Par le rêve, c'est l'enfant qui continue à vivre dans l'homme, avec ses particularités et ses désirs, même ceux qui sont devenus inutiles». L'exergue provient des *Cinq leçons sur la psychanalyse*, plus particulièrement d'un passage où Freud signale l'importance de deux processus pour comprendre le «travail du rêve» (c'est-à-dire la conversion de significations latentes en un contenu manifeste): la condensation et le déplacement.

Le rêve s'élabore un peu comme un film au cinéma où le réalisateur, l'auteur du film, est aussi l'acteur principal. Il est à la fois manipulateur (de la caméra qu'il dirige) et manipulé (par le film qui le projette). Mais comme sujet manipulateur, il se situe derrière la caméra de sorte qu'il n'apparaît pas comme tel à l'écran. Or c'est à ce titre qu'il est l'auteur du film. Qu'en est-il du rêveur? Lui aussi est le principal acteur du rêve, pourtant il y est rarement visible. Comme protagoniste, il se voit le plus souvent 'travesti' dans les autres personnages du rêve. Il demeure le réalisateur, mais il ne 'réalise' pas comment il est devenu l'auteur de ce film-là, comment il en est arrivé à faire son cinéma. En jouant sur les mots, nous pouvons dire que le rêvé du rêve (son signifié) est justement ce qui fait obstacle au révéle du rêveur (sa vérité), de sorte que ce qui est révéle par le rêve n'est rien d'autre que le *révéle* du rêveur, à savoir un réseau de signifiants à déchiffrer. Par contre, si le sujet ne vient jamais directement à l'écran du rêve (d'où sa latence), il se manifeste à travers des effets de condensation et de déplacement qui le figurent sous le travestissement d'investissements libidinaux représentés, entre autres, par les autres personnages. Dans ce sens, percer le masque du rêve, ou d'un récit, ne signifie pas y découvrir une identité cachée, mais saisir à l'œuvre un sujet celé qui se profile à même son écriture. Pour user d'un autre jeu de mots lacanien, il s'agit de faire entendre l'inter-dit, qui ne se dit pas, entre les mots qui le disent. C'est ce que nous nous proposons de faire à partir des six premiers romans de Poulin, par le biais des personnages.

Les réseaux

Avant d'aborder les réseaux particuliers qui concernent les personnages, il faut dire un mot sur notre intention de nous limiter au

corpus constitué par les six premiers romans. Une des découvertes de notre lecture analytique de l'œuvre de Jacques Poulin a été le repérage de deux trilogies distinctes, mais intimement reliées, grâce aux réseaux onomastique et relationnel des personnages. À ce sujet, nous pourrions parler d'hexalogie, voire de 'sexologie', pour faire entendre que les six premiers romans constituent aussi une dérive sexuelle dans l'univers poulinien des rapports hommes-femmes. Comme Poulin n'a publié que deux romans depuis la parution de *Volkswagen blues*, il est encore trop tôt pour se prononcer en faveur ou à l'encontre d'une nouvelle trilogie. Il semble cependant que l'auteur ait abandonné (consciemment ou non) cette structure qui propulsait la dérive de l'écriture des six premiers 'rejetons'.

Les trois premiers romans pourraient être intitulés «la trilogie de l'enfance». Nous devons d'ailleurs une dette de reconnaissance à la traduction anglaise de ces trois romans qui ont été regroupés sous le titre commun: *The Jimmy Trilogy*.⁵ Cette traduction a confirmé notre intuition que les six premiers romans de Poulin pouvaient effectivement être considérés comme formant deux triptyques: un premier volet consacré à l'enfance, auquel aurait succédé celui d'une maturité en devenir. En effet, puisque la seconde trilogie est dominée ou hantée par la figure de Théo, le frère du narrateur-protagoniste – son «adjuvant» (selon le schéma actanciel cher à la narratologie), mais aussi sa 'béquille' (d'après l'expression imagée empruntée au jargon psychologique) et donc son «opposant» inconscient –, elle ne peut pas être lue comme l'expression d'une maturité achevée. Elle se laisse davantage lire comme une 'théologie' personnelle: c'est-à-dire la quête spirituelle d'une maturité seulement annoncée à la fin de *Volkswagen blues*, mais que les romans suivants infirmeront ou confirmeront quant à son succès éventuel.

Quelques précisions maintenant sur les catégories de personnages qu'il convient d'examiner avec plus d'attention. Le premier personnage est évidemment le protagoniste, c'est-à-dire le personnage principal de chaque roman qui est parfois aussi le narrateur du récit. Ce personnage correspond plus ou moins à la description physique et psychologique de l'auteur; de plus, il vieillit au même rythme que lui, quoiqu'à une distance respectueuse de quelques années. Il colore d'une demi-teinte autobiographique l'œuvre de Poulin.

⁵ J. POULIN, *The Jimmy Trilogy*, traduction de Sheila Fischman, Toronto, Anansi, 1979.

Le deuxième personnage est la femme qui sera la compagne du protagoniste, partant la protagoniste de chaque roman.⁶ D'objet du désir, elle se transforme au cours du récit en sujet de l'écriture. Exercée à la lecture et à l'écoute de son partenaire, c'est elle qui le fait accoucher de la parole qui lui fait défaut. On peut même prétendre que Poulin redonne aux 'sages-femmes' de ses romans le don antique de la maïeutique (que Socrate avait d'ailleurs hérité d'une femme).

À la relation particulière de couple qui unit et désunit le protagoniste et la protagoniste, s'ajoutent les relations triangulaires (parfois même 'strangulaires') qui font intervenir un autre personnage important: le tiers. Mâle, au sens ici de viril, ce 'tiers exclu' de la relation désirante est paradoxalement inclus chez Poulin: il complète la relation à deux, tout en la déstabilisant. D'adjuvant, il deviendra malgré lui un opposant.

Le réseau onomastique

Du point de vue onomastique, les six premiers romans de Poulin forment un tout, les deux romans extrêmes étant les seuls à octroyer au protagoniste un patronyme, tandis que les personnages principaux des romans intermédiaires doivent se contenter de simples prénoms, parfois même de surnoms. Jack Waterman, le protagoniste de *Volkswagen blues*, referme le cycle qui a été inauguré par Pierre Delisle, le protagoniste de *Mon cheval pour un royaume*. Entre ces deux noms fortement connotés prend place un champ signifiant où chaque nouveau nom intermédiaire établit un relais symbolique. Une chaîne de signifiants se construit entre Jimmy, le personnage-narrateur du roman éponyme, Noël, le protagoniste-auteur du *Cœur de la baleine bleue*; Amadou, le personnage principal de *Faites de beaux rêves*; et Teddy Bear, le protagoniste des *Grandes Marées*, avant d'aboutir à Jack. C'est le fonctionnement de cette chaîne signifiante que nous voulons élucider ici.

⁶ Remarquons qu'en dépit du rôle important des femmes dans ses romans, Poulin (contrairement à Ducharme ou Aquin, par exemple) n'a jamais confié aux personnages féminins la voix narrative d'un de ses romans. Une seule exception à cette règle: *Le Journal de la Grande Sauterelle*, qui apparaissait dans une «version préliminaire» de *Volkswagen blues*, puis qui a été retranché dans la version publiée. («Études françaises», 21/3, hiver 1985-1986, pp. 103-106).

Voyons d'abord de quelle façon Jacques Poulin inscrit son propre nom aux deux extrémités de la chaîne onomastique. Si Pierre Delisle ne renvoie pas directement au nom de l'écrivain, en revanche le titre du roman dont il est le 'héros' laisse entendre son patronyme. En effet, *Mon cheval pour un royaume*, tout en constituant un calembour de la célèbre citation de Shakespeare, «Mon royaume pour un cheval» (d'ailleurs citée en exergue au roman), nous fait penser à 'poulain', homonyme du nom de l'auteur. Le calembour ne serait qu'un jeu de mots facile s'il n'était aussi l'objet de la quête du personnage qui joue ici le rôle du tiers, Simon, mais aussi de Pierre, le protagoniste narrateur et écrivain. Le caléchier de Québec renoncera en effet à son cheval (son gagne-pain quotidien) pour accéder au Royaume, c'est-à-dire se suicider. Sur les traces de son guide, Pierre, le jeune 'poulain' qui n'a pas encore atteint la maturité, cherche aussi son royaume. Son propre parcours initiatique est condensé dans l'autre exergue du roman emprunté à Henri Bosco: «On eût dit une pierre en marche vers l'extase». Nous reviendrons sur les autres connotations à caractère sacré qui marquent tous les noms de ce premier roman. Contentons-nous pour le moment de remarquer que Poulin amorce sa carrière de romancier en jouant son nom dans l'écriture: déjà une logique de la signature se laisse entrevoir.

À l'autre bout de la chaîne signifiante, Poulin inscrit son propre prénom, Jacques, dans sa forme anglaise ou plutôt américaine. Jack, c'est aussi le prénom d'un autre écrivain célèbre qui a beaucoup impressionné notre auteur et dont la figure littéraire hante l'itinéraire de *Volkswagen blues*: Kerouac. Par ailleurs, Waterman, littéralement 'l'homme de l'eau', nous fait immédiatement songer à Delisle, 'l'homme de l'île'. Entre ces deux noms symboliques, un réseau de métaphores construira une chaîne métonymique où chaque signification condensée dans le surnom des personnages-relais placera progressivement la quête du sens: en passant par le travestissement pseudonymique des connotations pour aboutir (ou revenir) au dénuement presque dénotateur de la nomination. Pour s'en assurer, il nous faut à notre tour retracer cette trajectoire et repasser par le réseau onomastique des romans.

Dans *Mon cheval pour un royaume*, tous les prénoms des personnages sont empruntés directement ou indirectement au Nouveau Testament. Ainsi le protagoniste, l'adjuvant et son substitut portent tous des noms de disciples du Christ: Pierre, Simon et Matthieu (quoique la graphie, pour ce dernier, diffère de celle de la Bi-

ble). La protagoniste du roman ne porte pas encore un nom explicitement 'catholique', mais son prénom, Nathalie, renvoie également au Christ, plus particulièrement à la Nativité. Elle anticipe ainsi «Noël», le protagoniste du *Cœur de la baleine bleue*. Précisons que Pierre et Simon se complètent. Dans le Nouveau Testament, Pierre s'appelait Simon avant que le Christ ne le rebaptise. Ce changement de nom a d'ailleurs donné lieu à un jeu de mots christique: «Tu es Pierre et sur cette pierre, je bâtirai mon Église» (*Matthieu*, XVI, 18). La référence, puisée dans l'Évangile selon Saint Matthieu, condense davantage le réseau onomastique chrétien: Matthieu, dans le roman de Poulin, succède à Simon (après son suicide) dans la relation à trois avec Nathalie, comme l'apôtre Pierre sera appelé à succéder au Christ comme premier pape de l'église catholique. Cette fois, Pierre anticipe Élise, la protagoniste du *Cœur de la baleine bleue*, nom que Noël s'amusera à contrefaire en «Église» (CBB, p. 12).

Dans un autre ordre d'idées, Pierre et Nathalie, le couple initiatique du premier roman, entrent dans un réseau de connotations qui caractérise tous les couples pouliniens: l'homme étant assimilé à une «carapace» hermétique (comme dans le chapitre intitulé «Le complexe du scaphandrier» de *Volkswagen blues*); la femme, à l'eau et à la peau «sperméable» (MCPR, p. 78). À première vue, ces connotations sont très stéréotypées. Néanmoins, le stéréotype sera renversé puisque l'action de l'eau féminine est destinée à liquéfier en partie la carapace imperméable de l'homme:

elle va m'atteindre avec ce flot qui vient d'elle-même et qui s'étend à la limite de mon corps, elle continue de déborder inexorablement; d'un moment à l'autre je vais être envahi par cette substance liquide venue d'elle-même et coulant d'un mouvement uniforme vers ma carapace (MCPR, p. 76).

Suite à cette liquéfaction symbolique, les connotations attribuées traditionnellement aux deux sexes se transvaseront de l'un à l'autre: l'homme incorporera les attributs féminins de l'eau tandis que la femme revêtira les oripeaux ambivalents de la terre. L'homme de l'île (Pierre Delisle) devient ainsi l'homme de l'eau (Jack Waterman), tandis que la femme liquide, Nathalie, se 'caparaçonne' pour aboutir à la Grande Sauterelle. Cette transformation progressive passe par Charlie, la femme-baleine au nom masculin (du roman qui porte son sobriquet: «la Baleine bleue»), et Élise, dans l'épisode où celle-ci endosse l'«imperméable» de Noël (CBB,

p. 25). La Grande Sauterelle se travestit elle-même en homme, ou «male guest» (VB, p. 66), pour partager la chambre de son partenaire dans le YMCA. Par contre, toutes les femmes pouliniennes, qu'elles soient 'féminines' ou 'viriles', conservent quelques traits du caractère des «mères poules» – l'expression revient dans plusieurs romans (CBB, p. 12; FBR, p. 20; VB, p. 146) – que Poulin avoue affectionner: «Moi, j'aime bien les mères-poules».⁷ Or, dans 'poule', on entend un autre écho, cette fois féminin, du nom de l'auteur...

Le réseau onomastique de *Jimmy* est moins connoté religieusement. Le roman est plus riche du point de vue de relations, à deux et à trois. C'est donc sous la rubrique du réseau relationnel qu'il conviendra d'interroger plus à fond le roman œdipien, par excellence, de Poulin. Quelques noms, parfois très discrets, participent toutefois de l'univers religieux et permettent d'établir un lien onomastique avec le roman précédent et ceux à venir. C'est le cas, par exemple, des animaux du roman, particulièrement du chat qui fait son entrée remarquée dans l'intimité du monde romanesque de Poulin.

Dans *Jimmy*, le chat s'appelle Chanoine. Comme pour le chat éponyme du *Vieux Chagrin*, c'est un nom qui dénote l'animal qui le porte: 'chat' s'entend aussi bien dans Cha-noine que dans Cha-grin. Par sa résonance ecclésiastique toutefois, le «Chanoine» de *Jimmy* jette un pont connotateur entre Nathalie-Pierre et Noël-É[li]se des deux romans avec lesquels il forme la trilogie que la traduction anglaise a baptisée de son nom. Il y a aussi trois chiens dans ce roman 'transitionnel'. Les chiens sont peu présents dans les romans de Poulin; surtout ils n'acquièrent jamais l'importance symbolique du chat. Mais cette fois-ci, il y a dérogation à la règle sur le plan onomastique. Les trois chiens de Thiers, personnage secondaire mais envahissant du roman, portent des noms empruntés aux rennes du Père Noël: Trixie, Dixie et Flixie. Ils annoncent ainsi Noël, le protagoniste du *Cœur de la baleine bleue*, tout comme Chanoine se laisse lire comme un signe avant-coureur du jeu de mots Élise-Église.

Avec *Jimmy*, une autre logique du nom propre se met en place: le recours au surnom ou au sobriquet qui efface l'origine du nom propre, donc le lien patriarcal avec le nom du père, pour lui substituer un pseudonyme toujours fortement connoté. Le lecteur inattentif aura l'impression, après la lecture de ce roman, que le petit garçon, qui est à la fois le protagoniste et le narrateur, se prénomme

⁷ Entrevue avec Jacques Poulin cit., p. 21.

Jimmy. Or il n'est pas nommé comme tel dans le roman, ni par lui-même ni par un autre personnage. On apprend en revanche qu'il est vivement impressionné par le coureur automobile Jimmy Clark, au point de s'identifier avec lui. Le garçon de onze ans s'approprie imaginativement le nom de son modèle qu'il substitue au père. Remarquons aussi que le pseudonyme fait son apparition par accident dans l'univers fictionnel de Poulin. En effet, l'auteur a avoué dans une entrevue que le titre qui prête à équivoque n'était pas de son cru: «Après avoir écrit *Jimmy*, je l'ai fait lire à Horace-Albert Gagné, un ami qui est professeur. Il a suggéré plusieurs changements importants. C'est d'ailleurs sa femme qui a trouvé le titre».⁸ Or cette suggestion 'féminine' (soulignons le fait) aura par la suite des répercussions importantes sur l'onomastique poulinienne...

L'autre nom également important du roman est celui de la petite Mary, compagne éphémère du pseudo-Jimmy. Contrairement au petit garçon qui s'américanise au niveau fantasmatique, la petite fille est belle et bien anglaise. Mais elle nous intéresse surtout ici parce qu'elle annonce les 'héroïnes' à venir, dont deux au moins porteront le nom éminemment catholique de Marie. Le nom de la Vierge, et ses dérivés, constitue d'ailleurs un leitmotiv important de l'œuvre de Poulin: il synthétise les qualités fondamentales de la femme poulinienne, qui se révèle davantage une amie et une mère protectrice qu'une amante. Dans la première trilogie, le nom fétiche de la protagoniste poulinienne est davantage rattaché à l'héritage catholique, plus particulièrement à la Fête de la Nativité, à travers la chaîne onomastique: Nathalie-Élise/Église-Noël, à laquelle s'ajoutent les autres noms à connotations religieuses que nous avons déjà évoqués.

C'est avec *Le Cœur de la baleine bleue* que prend fin la première trilogie, mais on verra que la deuxième trilogie, celle dominée par le personnage de Théo, y trouve également son point d'ancrage. Du point de vue onomastique, un renversement complet s'opère par rapport au premier roman: le narrateur-protagoniste prend en charge les attributs féminins tandis que les protagonistes féminins se virilisent. L'intrigue du roman se prêtait déjà au jeu de l'inversion: un homme reçoit une greffe de cœur d'une jeune fille morte dans un accident. Psychologiquement, il craint d'être 'efféminé' par ce cœur féminin qui bat désormais dans son corps d'homme frileux. Cet homme se nomme Noël dans le roman, mais on apprend ici

aussi qu'il ne s'agit pas de son vrai nom. On pourrait presque prétendre qu'il lui a été attribué 'posthument':

Un vingt-cinq décembre au matin, quand j'étais petit, j'avais trouvé mon chat tout raide sous l'arbre de Noël et il était mort. [...] À chaque Noël, c'est ma fête et c'est de là que vient mon nom (CBB, p. 140).

Dans le roman, la fête de Noël fait coïncider l'anniversaire de la naissance du protagoniste avec celui de la mort du petit chat. Comme pour la fête chrétienne, Noël est tout à la fois Nativité, Passion et Résurrection. Le nom assimile le narrateur à Nathalie (la naissance du Christ), par le biais paradoxal du petit chat mort (et en passant par le relais onomastique de chiens de *Jimmy*), tandis qu'Élise, sa compagne qui l'abandonne pour un dénommé Bill, rappelle Pierre (par le jeu de mots avec 'église' et le relais onomastique du Chanoine). Le petit chat est symboliquement sacrifié pour que s'accomplisse le travestissement de l'homme en femme et de la femme en homme. Le chat fait lui-même partie de l'univers féminin ou androgyne dans la symbolique traditionnelle.

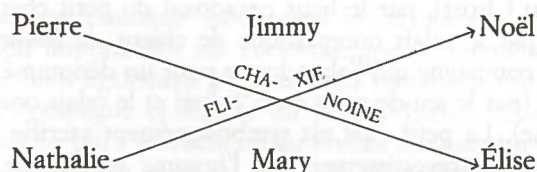
Après le départ d'Élise, Noël amorce une nouvelle relation initiatique avec Charlie, dite «la Baleine bleue» à cause de sa respiration stertoreuse. Elle porte un nom de garçon, mais qui dérive de Charlotte: le nom de la donatrice du cœur dont Noël a reçu la greffe. Elle est d'ailleurs décrite comme un être androgyne: «Soudain ça me donne un coup en dedans: garçon ou fille? – Je n'arrive pas à décider» (CBB, p. 39). Or, au cours du récit fragmenté de Noël et de Charlie – intercalé dans le récit principal de Noël, Élise et Bill –, on retrouve Simon, le caléchier, Chanoine, le chat, et un polichinelle surnommé curieusement Jimmy. Jimmy est également le nom du héros d'un roman que Noël (ici dans le rôle, pour ne pas dire les souliers, de l'auteur) n'arrive plus à finir: «Jimmy» devient, en quelque sorte, le fruit d'un avortement symbolique. Avec *Le Cœur de la baleine bleue*, on peut avancer que Poulin tente de prendre congé du monde de l'enfance, ou plutôt d'un rapport problématique à l'enfance.

À travers le réseau onomastique, on constate donc, que Poulin condense dans ses protagonistes des traits provenant de plusieurs autres personnages des romans précédents tout en se profilant derrière eux: caractéristique typique du travail du rêve. De plus, il déplace les investissements libidinaux en inversant les connotations sexuelles de ses protagonistes. C'est ainsi que Nathalie devient Noël, en passant par le relais onomastique des chiens qui portent le

⁸ *Ibid.*, p. 25.

nom de rennes du Père Noël dans *Jimmy*, tandis que Pierre se change en Élise, par le truchement du chat ecclésiastique dénommé Chanoine. Non seulement Élise est-elle affublée du surnom d'«Église» que lui colle Noël; de plus, son nom constitue presque l'anagramme de «Delisle», le patronyme de Pierre. On pourrait même dire que Delisle s'élide dans l'élection (ou l'élision) du nom d'Élise, selon la logique des anagrammes de Saussure.⁹

Ce renversement, que nous pouvons représenter par le chiasme suivant, permet à Poulin de boucler sa première trilogie tout en donnant le coup d'envoi de la deuxième:



Avec *Faites de beaux rêves* commence donc une nouvelle trilogie centrée autour de Théo (le frère d'Amadou, mais aussi de Teddy Bear dans *Les Grandes Marées*, et de Jack Waterman dans *Volkswagen blues*). Même absent – il est seulement évoqué en imagination dans le cinquième roman et objet éloigné de la quête dans le sixième – ce personnage aux dimensions mythiques traverse la deuxième trilogie qui devient littéralement sa 'théologie'. Mais son apparition était déjà annoncée dans *Le Cœur de la baleine bleue*, où il est moins apparenté à Dieu le Père qu'à un frère célèbre: «Je pensais, à ce moment précis, au frère de Van Gogh, et je me disais que j'aurais pu avoir un frère Théo ou quelqu'un comme ça» (CBB, p. 138). Théo est donc le pivot qui assure une continuité entre les deux trilogies distinctes. À part lui, qui conserve son vrai nom au fil des romans de la deuxième trilogie, les autres personnages changent d'identité. En fait, leur identité reste plus ou moins la même; c'est leur nom qui change en passant par une série de surnoms et de sobriquets qui les réduisent parfois à des caricatures de personnages. Mais un changement dans la nomination, surtout quand elle

⁹ «Certains (J. Kristeva, H. Meschonnic) voient dans la conception anagrammatique de l'écriture une voie d'accès à l'inconscient du travail poétique» (B. DUPRIEZ, *Gradus: les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1980, p. 45).

est très connotée symboliquement, introduit dans toute fiction des variations de fonction. La Bible est d'ailleurs truffée de ces changements de noms significatifs.

Considérons d'abord le protagoniste. Avant de réintégrer une personnalité civile, c'est-à-dire de recouvrer une identité déclinée par un nom précédé d'un prénom, en l'occurrence Jack Waterman (*Volkswagen blues*), il passe par deux surnoms qui connotent 'douceur': Amadou (*Faites de beaux rêves*) et Teddy Bear (*Les Grandes Marées*). Tous deux portent bien leur nom, ou plutôt leur sobriquet. Amadou est presque un nom-valise, car il se laisse lire de multiples façons. Du point de vue des sonorités, il amalgame amour et douceur. D'ailleurs l'étymologie du mot le fait dériver du provençal où il signifie «amoureux». Avant d'être abandonné par sa campagne, on apprend au début du roman qu'Amadou était amoureux de Limoilou. Mais «amadou» signifie aussi la substance spongieuse provenant de l'amadouvier qui servait à préparer la mèche des anciens briquets. Ce 'sobriquet' sied également à qui a été embrasé par un amour sur le point de se consumer. De la douceur, on passe à l'aigreur: l'animal qui a besoin d'être amadoué est celui qui est naturellement sauvage ou farouche (par exemple, le renard du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, également évoqué dans *Le Cœur de la baleine bleue*, qui demandait à être apprivoisé). On aurait donc ici deux champs sémantiques contradictoires comprimés en un seul vocable, ce que Freud, dans un essai intitulé *Des sens opposés dans les mots primitifs*, avait rapproché de la manière dont le rêve «ex-celle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet».¹⁰ En outre, cette ambivalence poulinienne face à la douceur sera explicitée dans *Volkswagen blues* au sujet de Jack Waterman:

Il avait une théorie concernant les doux. D'après lui, il fallait distinguer entre les faux doux et les vrais doux. Les faux doux étaient des gens faibles ou peureux; ils avaient du mal à vivre et ils étaient incapables de se montrer agressifs. Les vrais doux étaient ceux qui avaient confiance en eux-mêmes; ils ne se sentaient pas menacés et ils n'éprouvaient pas le besoin d'être agressifs. Il se rangeait dans la première catégorie (VB, p. 211).

Teddy Bear, le protagoniste des *Grandes Marées*, porte également un sobriquet ambigu. Le *teddy bear* est littéralement l'ourson

¹⁰ S. FREUD, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, «Idées», 1976, pp. 59-69.

en peluche, soit le jouet que l'enfant reçoit en cadeau à Noël ou à son anniversaire: il rappelle aussi bien «Jimmy», le petit garçon devenu polichinelle, que Noël, l'adulte qui est demeuré très lié au monde de l'enfance. Mais Teddy Bear, nous apprend le dénommé, est avant tout un nom de code forgé à partir de T.D.B., l'abréviation de «Traducteur De Bandes dessinées» (GM, p. 31). Il désigne donc la fonction du personnage (elle-même ambivalente: il est un professionnel de la traduction d'un genre réputé enfantin), tout en connotant ses attributs psychologiques: douceur et sauvagerie. D'ailleurs presque tous les personnages de ce roman surpeuplé (fait rarissime chez Poulin) portent des noms qui les caricaturent ou qui les réduisent à leur fonction sociale. À l'exception de Marie, sur laquelle nous reviendrons, il s'agit du Patron, de sa femme Tête Heureuse (une autre «mère poule»), de l'Auteur et du Professeur Mocassin, de l'Homme Ordinaire, de l'Animateur et du Père Gélisol. À la lettre, ils sont des personnages de bandes dessinées (qui rappellent aussi ceux de la série télévisée américaine populaire: *Gilligan's Island*), mais leur intrusion dans l'île Madame mettra fin au séjour idyllique de Teddy Bear en compagnie de Marie, la femme idéale.

Revenons à *Faites de beaux rêves* pour considérer cette fois le nom des protagonistes féminins. La compagne d'Amadou, qui le laissera pour un dénommé Matousalem après avoir partagé la couche des deux frères, se nomme Limoïlou. Le surnom, qui lui a été attribué par Théo (FBR, p. 117), est également polysémique. Au sens propre, il s'agit d'un quartier historique de la ville de Québec. Nous savons que la vieille capitale, avec son enceinte et ses rues tortueuses, est une ville fétiche pour Poulin et que toutes les femmes pouliniennes ont en commun leur «chaleur maternelle».¹¹ Or, dans *Mon cheval pour un royaume*, la ville fortifiée est assimilée au ventre maternel: Pierre descendait «dans le ventre du Vieux-Québec» (MCPR, p. 67). Mais Limoïlou peut aussi se lire comme un cryptogramme: Lis-moi, Lou! Cet impératif serait la prière secrète qu'adresse Amadou à sa douce moitié qui est sur le point de le quitter pour un inconnu. À la limite, c'est la prière de l'auteur destinée à une lectrice désirée, aimée et encore inconnue (l'énigmatique Marie K. du *Vieux Chagrin*?). Notons qu'à partir de ce roman, toutes les femmes complices du protagoniste sont décrites comme des lectrices avides douées d'une grande mémoire. Elles

¹¹ Entrevue: Jacques Poulin, «Québec français», 34, mai 1979, p. 34.

complètent le protagoniste-écrivain qui éprouve pour sa part de la difficulté à se repérer dans ses souvenirs embrouillés, partant à écrire.

Dans *Les Grandes Marées*, la femme aimée (compagne, complice, amante et mère symbolique) se nomme simplement Marie. Le nom, plus banal en apparence que celui de Théo (avec lequel néanmoins il est lié symboliquement), est fondamental chez Poulin. Nous avons déjà signalé qu'il apparaît une première fois dans *Jimmy*, sous les traits de la petite Mary, la compagne anglaise de «Jimmy». Il revient dans *Le Cœur de la baleine bleue* où il désigne une vieille serveuse «maternelle» du Buade, le café où le narrateur avait l'habitude d'aller se restaurer. La «vieille Marie» écrit aussi des poèmes sur les nappes en papier du restaurant. Enfin, il reviendra dans les deux derniers romans qui ne figurent pas dans notre corpus. C'est donc un nom récurrent et fortement connoté: dans la logique catholique, Marie est la mère des hommes tout comme Théo, dans l'Église orthodoxe, est leur père spirituel; mais elle est aussi la chaste amante, l'amie, la consolatrice. Sur le plan de la dénotation, c'est un nom fort simple, très répandu au Québec. Bref, c'est le nom idéal, car il est à la fois le référent le plus dénotateur et le symbole le plus riche en connotations.

Les noms des autres personnages secondaires importent moins pour la partie onomastique de notre étude. Quant à celui de Théo, il est préférable de le traiter au chapitre des relations entre les personnages car ce nom, en soi courant, prend tout son sens dans ce réseau. Il reste donc à parler des protagonistes de *Volkswagen blues*.

Apparemment ce roman opère un autre renversement par rapport à celui qui le précède. Dans *Les Grandes Marées*, le pseudonyme était attribué à l'homme (Teddy Bear) tandis que le nom de la jeune femme, Marie, était vraisemblablement le sien. Cette fois-ci on aurait un pseudonyme féminin (la Grande Sauterelle) et un nom propre masculin (Jack Waterman). Mais chez Poulin les apparences sont souvent trompeuses, comme nous le révèle le dialogue qui sert à décliner l'identité des personnages:

— Vous vous appelez Jack? dit-elle en lisant le nom et l'adresse qui figuraient à la droite du texte.

— C'est comme ça que mon frère m'appelait. Quand on était petits, on se donnait des noms anglais et on trouvait que ça faisait beaucoup mieux!

— Moi, les gens m'appellent la Grande Sauterelle. Il paraît que c'est à cause de mes jambes qui sont trop longues (VB, p. 14).

Ainsi, Jack n'est pas le vrai prénom du protagoniste. Il pourrait s'agir de l'anglicisation de Jacques, mais le roman ne nous révèle pas la véritable identité de Jack Waterman alors qu'il le fait pour la Grande Sauterelle:

Pitsémine était le nom de la Grande Sauterelle en langue montagnaise. Quant à l'écrivain son pseudonyme était Jack Waterman. Il avait un jour demandé à son frère de lui suggérer un nom de plume et Théo avait dit qu'il ne voyait rien de mieux que Waterman (VB, p. 42).

Force nous est de constater que Théo a un fort ascendant sur son frère: il lui trouve son nom de plume, tel Dieu nommant ses créatures. Quant à la Grande Sauterelle, elle est affublée d'un sobriquet qui l'apparente à la Baleine bleue puisque les deux surnoms proviennent du règne animal. À partir de là, quelque chose change dans les rapports entre le protagoniste et la protagoniste pouliniens. Pour mesurer l'ampleur de ce changement, il faut maintenant considérer les relations qu'entretiennent, derrière leur masque onomastique, ces personnages métamorphosés par le tiers envahissant.

Le réseau relationnel

Au réseau onomastique, qui éclaire davantage les effets de condensation sur les personnages pouliniens, s'ajoute un réseau relationnel plus significatif sur le plan des déplacements affectifs. En fait, les relations entre les personnages – surtout entre le protagoniste, la protagoniste et le 'tiers' – mettent en jeu, et donc déplacent, la symbolique complexe condensée dans les noms, prénoms et surnoms qui servent à les désigner.

Les relations à deux et à trois qui constituent les deux pôles d'attraction de ce réseau ne se distinguent pas nettement. Il serait plus juste de les imaginer comme deux foyers de transmission d'ondes affectives. Lorsqu'elles se rencontrent, ces ondes s'entrecroisent et créent une zone d'interférence qui brouille la communication entre les deux foyers d'émission. Il y a chez Poulin une intrication fonctionnelle de la dyade et de la triade: non seulement la relation de couple se combine avec la relation triangulaire, mais encore l'interaction de ces relations se répercute sur l'ensemble des six romans conçus comme une structure en mouvement. Le partage symétrique en deux trilogies en est affecté: il ne perd pas sa perti-

nence, mais il doit être nuancé pour rendre compte de la dynamique de l'écriture poulinienne.

D'entrée de jeu, les romans de Poulin mettent en scène une relation à trois. *Mon cheval pour un royaume* est la célébration en quelque sorte du triangle amoureux harmonieux, type *flower power*, issu du contexte des années 60, c'est-à-dire officiellement hétérosexuel mais subrepticement homo-érotique. Simon et Pierre se partagent Nathalie: «ce n'est pas désagréable. Nous avons en commun le même désir» (MCPR, p. 40). Mais ce partage n'est pas égal. Simon, qui est plus âgé que Pierre et qui exerce un ascendant sur son disciple, lui offre Nathalie: «Il me la présente; je ne comprends pas encore qu'il me l'offre» (MCPR, p. 76). Après la consommation charnelle des noces que l'on pourrait presque qualifier de mystiques, Nathalie couche tantôt avec Pierre, tantôt avec Simon, mais jamais avec les deux à la fois. Il ne faut pas oublier que le roman a été écrit en 1967, à l'époque de la révolution sexuelle certes, mais où la libération des mœurs signifiait davantage un accès libre des hommes aux femmes – donc la communauté des femmes en tant que communauté des biens mise à la disposition des hommes – que la libération des femmes ou la reconnaissance du droit des homosexuels. Un rapport de hiérarchie persiste derrière ce triangle en apparence égalitaire. Nathalie pourrait être la fille de Simon, mais elle fait figure de mère pour Pierre. Elle sert ainsi de relais dans la relation homo-érotique qui lie le disciple à son maître. Après le suicide de Simon, Mathieu le remplacera dans la relation à trois avec Nathalie et Pierre, mais le disciple choisira la voie 'suicidaire' indiquée par le maître. On peut donc réaffirmer que par l'intermédiaire de la femme, les deux hommes sont réconciliés, réconciliation que le réseau onomastique – Simon rebaptisé Pierre par le Christ, ici préfiguré par Nathalie – avait déjà condensée au niveau symbolique.

Dans *Le Cœur de la baleine bleue*, Noël entre dans deux relations triangulaires qui se déroulent sur des plans distincts: réel et onirique. Sur le plan de la réalité, Noël est marié avec Élise mais leur union est fragile. Survient Bill avec qui Élise noue une relation qui l'amène à quitter le narrateur. Avant la rupture toutefois, Noël entretient des rapports amicaux, de complicité plus que de rivalité, avec l'amant de sa femme. C'est elle qui fait échouer le mariage, et non le tiers qui aurait, de concert avec le mari, entretenu indéfiniment cette relation à trois. Parallèlement, Noël noue sur le plan onirique une relation avec Charlie, la Baleine bleue à l'aspect androgyne, qui le ramène à Simon, le père spirituel, Jimmy, l'enfance

oubliée, et le suicide qui prend cette fois une dimension symbolique, voire cathartique. La relation Noël-Charlie-Simon reproduit, sur le plan fantasmatique, celle du premier roman entre Pierre, Nathalie et Simon, à une différence près: la femme n'est plus simplement l'intermédiaire, elle est devenue le guide spirituel du triangle initiatique. Simon, qui pourrait toujours être son père, en est presque réduit au silence, comme l'était d'ailleurs Mathieu, son substitut dans *Mon cheval pour un royaume*. En revanche, la femme 'symbolique' condense les attributs des deux sexes. À partir de là, la femme androgyne tend à supplanter la femme 'femme' des premiers romans en tant que protagoniste poulinienne. C'est comme si Poulin avait trouvé dans ce type féminin particulier le prototype qui convenait aux compagnes de prédilection de ses protagonistes masculins.

On aurait pu croire qu'avec *Le Cœur de la baleine bleue*, qui téléscope à la fin les intrigues des deux premiers romans, Poulin délaïse les problématiques relations à trois: la 'trilogie du triangle' semblait bel et bien bouclée. Mais ce ne fut pas le cas. *Faites de beaux rêves* fait renaître le triangle amoureux en lui faisant subir quelques avatars. Le roman reproduit, mais à un niveau plus réaliste, l'entente tacite des trois personnages du premier roman. Théo est le frère en chair et en os d'Amadou, le concubin de Limoilou. Mais on a vu que son nom, très connoté, lui confère une dimension mythique qui l'apparente à Simon, le caléchier. C'est lui également qui dispense les noms (de Limoilou et de Jack). Or, la même complicité qui liait Pierre, Nathalie et Simon, dans *Mon cheval pour un royaume*, se retrouve entre les deux frères et la concubine. L'épisode du S.C.F. (le «sac de couchage familial») l'atteste: «Il [Théo] retira ses vêtements mouillés, garda son chapeau et prit la place du fond. Limoilou se coucha au milieu. Amadou s'allongea de l'autre côté et remonta la fermeture éclair» (FBR, p. 125). La femme joue de nouveau son rôle d'intermédiaire entre les hommes, en se plaçant entre eux, et de garantie contre le désir homosexuel qui aurait pris ici, s'il avait été actualisé, une dimension incestueuse.

On peut considérer Matousalem comme un rival d'Amadou, à l'inverse de Bill vis-à-vis de Noël, dans la mesure où le roman ne dote pas ce personnage d'une dimension réelle. On sait que le dénommé Matousalem occupe un poste d'observation, et qu'il constitue donc un relais pour la transmission de l'information dans le circuit organisé par Théo pour suivre l'évolution de la course au-

tomobile, mais Amadou ne le rencontre jamais. Limoilou, par contre, ira le rejoindre, et ensemble ils quitteront le circuit (celui de la course, mais aussi celui de la communication entre les personnages). Néanmoins, en tant qu'inconnu, Matousalem n'est pas le rival habituel: celui qui livre bataille pour l'amour d'une femme. Il est plutôt le tiers exclu qui choisit de demeurer à l'écart afin d'éviter la confrontation. Son caractère hostile se manifeste surtout en ce qu'il ne devient pas l'ami ou l'allié du protagoniste, comme cela advenait dans les autres romans. Par contre, il ne faut pas oublier que c'est Théo qui manigance en quelque sorte la rencontre entre Limoilou et Matousalem, ou du moins c'est lui qui introduit le rival d'Amadou dans le circuit qu'il a orchestré. Par le truchement du tiers exclu, qui demeure un personnage secondaire chez Poulin, c'est le tiers inclus, en l'occurrence Théo, qui prend après-coup un sens ambivalent. Nous verrons comment la deuxième trilogie tente de résoudre le dilemme que pose ce personnage 'omniprésent' aux protagonistes pouliniens. Mais il convient d'abord d'interroger les relations qui mettent en scène le 'drame œdipien' des personnages pouliniens, en commençant par le «roman familial des névrosés»: *Jimmy*.

Dans son roman de l'enfance, Poulin imbrique l'une dans l'autre deux relations triangulaires: celle du petit garçon avec ses parents et celle où, par l'intermédiaire de Thierry (de son vrai nom Thiers) qui serait l'amant de sa mère, le narrateur précoce amorce une relation avec la petite Mary, fille de Thiers et de «la nageuse de longue distance». Nous aurions pu traiter de ces personnages sous la rubrique onomastique, mais comme les surnoms ici se réduisent à des fonctions œdipiennes qui éclairent la matrice des relations à trois (le modèle familial), il apparaissait plus pertinent de les inclure dans le réseau relationnel.

La première relation à trois est donc le classique triangle œdipien: celui constitué par le père, la mère et le fils. Or, aucun de ces personnages n'a un nom propre. Nous avons dit que Jimmy n'est pas à proprement parler le prénom du petit garçon dans la mesure où personne ne le désigne ainsi dans le roman. Par contre, comme il s'identifie lui-même à Jim Clark, le coureur automobile, il peut être considéré comme le surnom imaginaire ou fantasmatique du narrateur qui est aux prises avec ce que Freud a appelé «le roman familial des névrosés»: scénario névrotique où l'enfant, désenchanté par rapport à l'un ou l'autre des ses parents (parfois les deux), s'invente une généalogie imaginaire pour compenser la perte subie et retrou-

ver le parent idéal auquel il a encore besoin de s'identifier.¹² Dans le roman, le pseudo-Jimmy désigne ses père et mère par les sobriquets «Papou» et «Mamie». Ces surnoms n'entrent pas comme tels dans le réseau onomastique car ni l'un ni l'autre de ces personnages ne s'adressent mutuellement de cette façon; ils se contentent de s'appeler «mon ami» et «mon amie», ce qui laisse entendre que leur entente est devenue plus amicale qu'amoureuse (mais il ne faut pas oublier que chez Poulin l'amour passe toujours pas l'amitié). Les autres personnages du roman, dont le Commodore (le père de Thiers), se réfèrent à eux comme les parents de «Jimmy». Bref, les noms qui servent à les désigner se ramènent tous aux fonctions parentales qui les lient au fils narrateur.

Il n'en demeure pas moins que dans cette relation œdipienne, les surnoms de Papou et de Mamie sont à la fois dénotateurs et connotateurs. Sur le plan de la dénotation, ils renvoient à la fonction parentale. Le premier dérive de père; l'autre, de mère (papa et maman, dans le langage des affects). Mais au niveau de la connotation, ces sobriquets signalent la tension qui ira grandissante entre les membres de cette famille de plus en plus désunie et ils nous renseignent sur l'ambivalence du petit garçon vis-à-vis de ses deux parents: Papou rappelle évidemment le papou de la Nouvelle-Guinée, un 'sauvage' réputé féroce, et Mamie dérive de «ma mie», une expression amoureuse plutôt désuète pour désigner la femme qu'on aime. En adoptant ces surnoms, le fils révèle son hostilité vis-à-vis de son père et son désir incestueux pour la mère: ingrédients classiques du drame œdipien du petit garçon.

Les choses se compliquent quand arrive sur la scène le personnage de Thierry. En fait il s'appelle Thiers, mais la mère de «Jimmy» lui a collé ce sobriquet emprunté à un personnage légendaire, preux chevalier et amoureux courtois: «Ils [le père et le Commodore] se mettent à parler du temps où le Commodore était pilote de bateaux, comme l'est aujourd'hui son fils Thiers, que Mamie aime bien et appelle Thierry la Fronde» (J, p. 35). Encore une fois, le nom est à la croisée du réel et du symbolique. Pour la mère, le sobriquet révèle ce qu'elle ne dit pas: le désir secret qu'elle éprouve pour le fils du Commodore. Pour «Jimmy», il est simplement Thiers. Mais pour nous, lecteurs de Poulin, le nom est homonyme de 'tiers': le rival externe qui, en faisant intrusion dans l'inti-

mité du protagoniste, se fait aussi le complice de ses relations. Or Thiers parvient à se faire accepter du petit garçon pour diverses raisons qui tiennent toutes à la logique du roman familial des névrosés: il supplante, auprès du fils qui se sent abandonné, le père devenu en quelque sorte impuissant (c'est un psychologue qui n'arrive plus à finir son livre qui traite ironiquement de l'impuissance d'Hemingway), étant lui-même le fils d'un père plus prestigieux (l'expert Commodore); il substitue Papou comme amant de Mamie, la mère retombée en enfance; enfin, il est le père de la petite Mary avec qui «Jimmy» vivra une brève, mais réussie, relation de couple.

Thiers peut donc être considéré comme l'incarnation de l'ambivalence poulinienne face au tiers, à la fois exclu et inclus, et comme une préfiguration de Théo. Le Commodore, en revanche, incarne la figure du «vieux», qui n'est pas encore le personnage énigmatique des romans à venir mais qui rappelle Hemingway: le modèle littéraire de l'auteur selon ses propres aveux. Il reste à dire un mot de «la nageuse de longue distance», la femme du rival ambigu. Il s'agit d'un personnage secondaire, comme le sont d'ailleurs ses filles (Jenny, Lucy, Patsy, Ingrid et Kathy) à l'exception de Mary. Étant anglophone, elle parle peu dans le roman. Par contre, elle a un atout important qui lui vaut d'ailleurs son surnom aux yeux de «Jimmy»: c'est une grande nageuse. De plus elle est la mère de la petite Mary. Or dans *Les Grandes Marées*, qui offre aussi un cadre aquatique à l'action romanesque, la compagne de Teddy Bear s'appelle Marie... et elle est très bonne nageuse. On y apprend même que «sa mère était nageuse de longue distance» (GM, p. 190). Cette condensation de la mère et de la fille dans la figure de l'amante (la 'mie' est aussi la 'douce moitié') permettra finalement à Poulin de prendre ses distances face au tiers envahissant.

Avec *Les Grandes Marées*, le protagoniste poulinien tente pour la première fois, si on fait exception du cas éphémère de *Jimmy*, une relation de couple fondée sur l'intimité et l'exclusivité. Le rôle du tiers, s'il n'est plus comme tel incarné par un personnage rival ou ambigu, demeure toutefois à l'œuvre. Il est évoqué, par le truchement des conversations imaginaires de Teddy Bear avec Théo, à travers la figure positive du frère: c'est le frère devenu imaginaire qui pousse le traducteur à amorcer une relation heureuse avec Marie, alors que dans *Faites de beaux rêves*, le frère réel avait causé involontairement le départ de Limoilou. Le rôle du tiers menaçant, rival ou hostile, est ici joué par plusieurs personnes, en commençant par le Patron qui, paradoxalement, veut à tout prix le bonheur de

¹² S. FREUD, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, «Bibliothèque de Psychanalyse», 1973, pp. 157-160.

Teddy Bear. C'est lui qui offre l'île Madame à Teddy Bear (semblable au geste de Simon qui offrait Nathalie à Pierre) pour qu'il puisse en toute quiétude accomplir son travail. C'est encore lui qui amène Marie dans l'île, la première compagne qui forme un couple vraiment heureux avec le protagoniste. C'est lui par contre qui persiste à peupler l'île d'autres personnages, comme Dieu le Père son paradis terrestre (rappelons qu'ils descendent tous du ciel par l'hélicoptère du Patron), toujours avec l'intention de rendre son employé heureux mais sans se rendre compte qu'il précipite ainsi son malheur. Bref, le tiers exclu, qui est au début inclus par le traducteur (Marie), puis par le couple Teddy Bear et Marie (Tête Heureuse, et dans une moindre mesure le professeur Mocassin et l'Auteur), deviendra de plus en plus envahissant (l'Homme Ordinaire et l'Animateur). Comme la proverbiale goutte d'eau qui fait déborder le vase, le tiers se métamorphose progressivement en l'intrus qui fera échouer la relation de couple avant d'exiler le protagoniste de son petit paradis insulaire.

Dans *Volkswagen blues* se conjuguent le plus fort niveau de condensation et le plus haut taux de déplacement. Tout d'abord, un renversement capital s'opère dès le début du roman: le protagoniste rencontre immédiatement la protagoniste qui l'accompagnera fidèlement dans son pèlerinage aux sources, à la recherche du frère perdu de vue, le mythique Théo de la deuxième trilogie, mais surtout à la redécouverte de lui-même. Donc la relation de couple précède ici le triangle amoureux. De plus, la configuration triangulaire, quoique obsédante comme but de la quête de Jack Waterman et de la Grande Sauterelle, est enfin destinée à se dissoudre. Théo, le frère au nom surdéterminant, est devenu une béquille gênante pour le protagoniste poulinien. Il doit être écarté, symboliquement mis à mort, pour que le frère qui était plus vieux dans *Faites de beaux rêves*, mais qui est devenu plus jeune dans *Volkswagen blues*, puisse renaître sur le chemin de la maturité.

La complicité est très grande entre Jack et Pitsémine, alias la Grande Sauterelle, même si durant tout le trajet de leur commune dérive ils persistent à s'adresser mutuellement au *vous*. Dans *Mon cheval pour un royaume*, Simon et Nathalie passaient allègrement du *tu* au *vous*: «je lui disais tu et vous en même temps et elle aussi» (MCPR, p. 33). Par la suite, les protagonistes pouliniens ont souvent imité ce premier couple initiatique, le passage au *vous* instaurant une distance ludique entre les deux adultes qui jouent à être des enfants jouant eux-mêmes à mimer les adultes. Mais le jeu

servait aussi à masquer une certaine difficulté à assumer un rapport plus mûr dans la relation de couple. Or, le *vous* de *Volkswagen blues*, qui exclut tout à fait le recours au *tu*, ne se laisse pas lire de la même façon. Jack et sa compagne choisissent de maintenir une distance respectueuse malgré la complicité et l'intimité qui les rapprochent durant tout le temps que dure leur périple (entre autres choses, ils font l'amour en adoptant la forme de politesse!). Ce recours à une distanciation formelle pourrait signifier que l'altérité de la femme (d'autant plus qu'elle est métisse, donc d'une autre culture) est finalement reconnue, et ce malgré ses traits garçonniers: ce n'est pas encore l'amante dont Poulin a annoncé la venue dans une de ses rares entrevues,¹³ mais ce n'est plus tout à fait cette figure mi-maternelle, mi-enfantine qui caractérisait la plupart des femmes pouliniennes. Cette fois-ci on semble vraiment sur la voie du couple, même si pour ce faire Poulin doit renverser les rôles dévolus traditionnellement aux deux sexes. On ne peut pas saisir toutefois comment s'opère ce changement fondamental sans tenir compte du sort réservé au tiers 'strangulaire' de la relation à trois.

La mise à mort symbolique de Théo est le complément nécessaire de l'autonomie du sujet poulinien et de la transformation de la relation de couple. L'homicide ici est par homonymie un déicide, et plus encore un 'onomacide'. Les signes avant-coureurs de la fin tragique, mais libératrice, du roman passent en effet par un réseau extrêmement dense de noms qui tresse ensemble les écheveaux onomastiques épars des premiers romans. Rappelons les étapes de ce 'dénouement'. En touchant le terme de son voyage, donc le but de sa quête, Jack découvre qu'il avait peut-être idéalisé un *bum*. Placé devant une photo où figure son frère, prise significativement par une femme qui s'appelle Diana Church (*church* veut dire 'église' en anglais; donc Élise, alias «Église», la femme du protagoniste dans *Le Cœur de la baleine bleue*), Jack a cette étrange réaction:

— Il y a une autre chose qui m'agace, dit-il. Quand je regarde la photo de loin, je sais que c'est ridicule mais elle me fait penser au tableau de Léonard de Vinci qui s'appelle La Cène. Et mon frère...

La Grande Sauterelle s'approcha et regarda par-dessus son épaule. Il poursuivit:

— ... avec sa grosse tête noire et frisée, je ne peux pas m'empêcher de trouver que mon frère ressemble à Judas.

¹³ Entrevue: Jacques Poulin cit.

- C'est ridicule, dit la fille. Ridicule et même un peu morbide.
- Je sais, dit-il, mais je ne peux pas m'en empêcher (VB, p. 267-268).

Théo-Judas trahissant son frère Jack sous le regard photographique de l'Église... On revient à la logique chrétienne de *Mon cheval pour un royaume*. Qui plus est, Théo est officiellement 'identifié' sur la photo comme un *unidentified man*, c'est-à-dire un homme non-identifié: il a déjà perdu son identité, comme ces vieux énigmatiques qui apparaissent fugacement dans les romans pouliniens depuis *Faites de beaux rêves* et *Les Grandes Marées*. Mais il y a plus encore. Toujours à la recherche de son frère, Jack, en compagnie de la Grande Sauterelle, se rend dans un local de strip-teaseuses. Lisa (de son vrai nom québécois Lisette), ancienne amie de Théo, leur indique où ils peuvent le trouver: dans le quartier le plus malfamé de San Francisco (qui est aussi la ville américaine associée par excellence à l'homosexualité à cause de son célèbre quartier gay). Lisa-Lisette nous fait penser par les sonorités à Élise: un nom que nous avons pu rattacher, dans une chaîne de signifiants qui renverse l'ordre des connotations, à Delisle, le patronyme du premier protagoniste poulinien. Quand Jack et la Grande Sauterelle parviendront finalement à retrouver le frère disparu, il ne restera plus qu'une épave de l'ancien dieu: en chaise roulante, atteint de *cree-ping paralysis*, Théo ne reconnaît plus son frère. L'identification de la forme de paralysie dont souffre Théo évoque la même image chez Jack et la Grande Sauterelle: «l'image d'un homme rampant sur le sol comme un insecte» (VB, p. 286). Insecte, c'est l'anagramme d'inceste; c'est aussi le lapsus commis par «Jimmy» pour se défendre contre le désir de l'inceste:

Elle t'interdit d'aller à la clinique, mais chaque fois elle exige que tu lui racontes les histoires. La dernière fois c'était un père qui travaillait tous les soirs dans une chambre avec sa fille pour faire un insecte pourtant elle m'a cru (J, p. 17).

Tout se passe comme si le protagoniste poulinien avait enfin compris qu'au-delà du «principe de plaisir», le tiers jouait un rôle néfaste dans ses relations de couple. Entre l'attrait de l'inceste qui couve au cœur des relations hommes-femmes, comme dans le passage où Noël et Charlie imaginent que leurs parents assistent à leurs ébats amoureux (CBB, p. 121), et la tentation homosexuelle que recèle la relation à trois (ce fantasme, jamais mis en scène comme tel

dans les deux trilogies, sera mis à nu dans le roman subséquent),¹⁴ il aura fallu six romans pour que Pierre Delisle, alias Jimmy, alias Noël, alias Amadou, alias Teddy Bear, devienne Jack Waterman (toujours un pseudonyme, mais qui colle mieux à la réalité), s'affranchisse de la tutelle du tiers (Simon-Thiers-Théo) et trouve dans la femme maternelle, mais virile, le modèle complémentaire qui convenait à son désir. Avec tous ces éléments en main, nous sommes maintenant en mesure de synthétiser nos deux réseaux en un seul.

Le réseau des réseaux

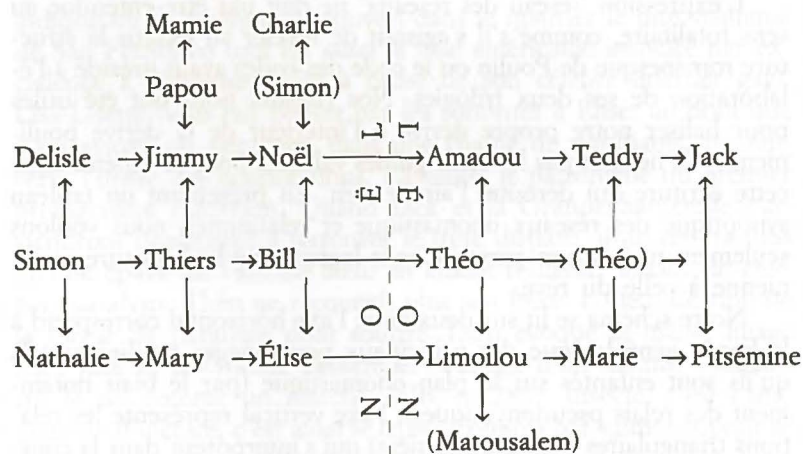
L'expression 'réseau des réseaux' ne doit pas être entendue au sens totalitaire, comme s'il s'agissait de révéler au lecteur la structure romanesque de Poulin ou le code des codes ayant présidé à l'élaboration de ses deux trilogies. Nos réseaux nous ont été utiles pour baliser notre propre dérive à l'intérieur de la dérive poulinienne; ils ne sont pas les seuls guides valables pour se repérer dans cette écriture qui déroute, l'air de rien. En présentant un tableau synoptique des réseaux onomastique et relationnel, nous voulons seulement remettre en perspective la logique qui lie l'écriture poulinienne à celle du rêve.

Notre schéma se lit sur deux axes: l'axe horizontal correspond à la lignée généalogique des principaux personnages pouliniens tels qu'ils sont enfantés sur le plan onomastique (par le biais notamment des relais pseudonymiques); l'axe vertical représente les relations triangulaires (fonction du tiers) qui s'interposent dans la constitution du couple poulinien. Les noms entre parenthèses indiquent les figures du tiers en voie de disparition (le palindrome «Noël-Léon» fera l'objet d'un commentaire subséquent).

De Pierre Delisle à Jack Waterman, il aura fallu quatre relais pseudonymiques pour que le protagoniste poulinien parvienne à s'affranchir de sa «carapace», abandonne la béquille du tiers et amorce une relation 'post-œdipienne' avec une femme. On constate à l'aide de ce schéma que l'intrigue constituée par la relation des personnages s'est diversifiée et complexifiée au cours de la première

¹⁴ J. POULIN, *Le Vieux Chagrin*, Montréal, Arles, Leméac/Actes Sud, 1989, pp. 108-111.

trilogie, puis qu'elle s'est simplifiée progressivement au fil de la deuxième: du classique triangle amoureux on aboutit à la relation de couple, en passant par diverses configurations de la relation à trois. Du point de vue structural, il y a donc un effet de miroir entre les deux trilogies, effet d'ailleurs inscrit dans *Le Cœur de la baleine bleue* quand le nom de Noël fait l'objet d'un palindrome: «C'est très joli [...]. Quand on le retourne, ça fait Léon» (CBB, p. 74). Nous avons situé ce jeu de mots, qui n'apparaît pas gratuit quand on le replace dans la chaîne onomastique, à la charnière des deux trilogies: il serait le signe tiré de l'inconscient de l'auteur (c'est-à-dire de l'«autre scène»: l'écriture) que le protagoniste poulinien s'apprêtait à traverser le «stade du miroir» pour vivre un rapport 'autre' avec la protagoniste.



Nous ne voudrions pas conclure sans attirer l'attention du lecteur sur une dernière énigme onomastique. Dans le panorama intime des noms pouliniens, il y a une constante qui ne se laisse pas facilement détecter à la première lecture: la récurrence du son *li*. Il revient dans chacun des romans: Nathalie et Delisle (*Mon cheval pour un royaume*), Flixie (*Jimmy*), Charlie et Élise (*Le Cœur de la baleine bleue*), Limoilou (*Faites de beaux rêves*), le père Gélisol (*Les Grandes Marées*) et Lisa (*Volkswagen blues*). La syllabe liquide caractérise surtout les personnages féminins ou du moins 'féminisés'. Il est vrai que Flixie est le nom d'un chien, mais d'un point de vue symbolique nous avons pu le lire comme un relais onomastique

dans la transformation de Nathalie en Noël, c'est-à-dire dans le passage de la femme initiatique à l'homme initié. Le père Gélisol n'est qu'un personnage secondaire des *Grandes Marées*, mais aussi bien son nom que sa patrie l'apparentent au Père Noël, et par ce biais, au protagoniste du *Cœur de la baleine bleue*: «il émanait de cet homme, disait-on, une chaleur si intense que, dans l'Arctique d'où il venait, elle faisait fondre le sol gelé en permanence sur lequel il s'asseyait» (GM, p. 195).

Cette syllabe peut aussi être entendue comme ce qui relie l'écriture et la lecture dans le même 'lit' (le livre): les mots que je 'lie', écrivain, et que tu 'lis', lectrice... Chez Poulin, nous l'avons noté, le protagoniste est toujours un écrivain (même «Jimmy» peut être considéré, à titre de narrateur précoce et plein d'imagination, comme un auteur en herbe) tandis que la protagoniste est le plus souvent une grande lectrice. Après Limoilou, les femmes pouliniennes ne porteront plus de noms en *li*. Il y a bien Lisa, mais comme elle est liée à Théo et non à Jack, et que le roman où elle apparaît fugacement sacrifie le frère pour que le protagoniste puisse enfin établir une relation heureuse de couple avec une femme, la syllabe liquide ne semble revenir ici que pour sceller le nouveau pacte amoureux. Depuis *Les Grandes Marées*, c'est le nom de Marie (qui s'entend aussi dans le titre en référence à l'homonymie classique 'mer-mère') qui s'impose à Poulin. Il apparaissait déjà timidement dans *Jimmy* et *Le Cœur de la baleine bleue*; il s'imposera tout à fait dans *Le Vieux Chagrin* (Marie K., que le narrateur «Jim» transforme en Marika) et *La tournée d'automne*. Dans ce dernier roman, la protagoniste se présente très simplement au «Chauffeur», le protagoniste, comme son homologue des *Grandes Marées*: «Je m'appelle Marie».¹⁵

C'est peut-être Marie, la fille de la nageuse de longue distance, qui a vieilli, ou la petite Mary qui a atteint l'âge de Mamie, ou même la vieille serveuse du Buade qu'on avait perdue de vue... Qui sait? Est-il exagéré de prétendre toutefois qu'à la syllabe liquide, désormais assumée symboliquement par feu M. Waterman (ou l'un de ses doubles désignés par cet autre palindrome significatif: *il*), le son rieur que fait entendre Marie (et dont l'écho résonne dans «Grande Sauterelle») se marie mieux à la nouvelle direction qu'a prise la dérive des personnages pouliniens?

¹⁵ J. POULIN, *La tournée d'automne*, Montréal, Leméac, 1993, p. 11.

Résumé. – Les romans de Jacques Poulin se laissent lire en apparence comme des œuvres sans prétention. Chaque roman constitue un microcosme qui semble se refermer sur lui-même. Mais lus dans leur ensemble et dans l'ordre chronologique de leur parution, les six premiers romans de Poulin révèlent une complexité en devenir qui atteste à son tour l'existence d'une «poétique de la dérive». Deux trilogies distinctes, mais intimement liées par des processus de condensation et de déplacement propres au travail du rêve, émergent à la lecture critique de ces romans. En faisant appel aux conceptions philosophique et psychanalytique que proposent D. Klébaner et J. Lacan de la dérive, ainsi qu'aux concepts freudiens qui se rattachent à la logique du rêve et de l'inconscient, c'est la fonctionnement de cette poétique qui est ici mis en lumière à travers les réseaux onomastique et relationnel des personnages pouliniens.

JEHAN ET BLONDE DE PHILIPPE DE REMI:
L'AMOUR CONTRARIÉ ET L'AFFIRMATION
D'UN HÉROS NOUVEAU

ANA SOLER

Le XII^{ème} siècle a connu l'essor d'une forme nouvelle, le *roman*,¹ avec de multiples facettes: romans antiques (*Thèbes*, *Enéas*, *Troie*) et l'apparition des premiers romans bretons, avec Marie de France, Chrétien de Troyes et les diverses versions du *Tristan*. Ce changement, au cours du XII^{ème} siècle, rend compte de l'évolution sociale de l'époque qui aboutit à un adoucissement de mœurs et inaugure le nouveau rôle culturel des femmes. Dans les cours provençales puis dans celles du nord, naît une société mondaine essentiellement féminine. Les danses, les jeux d'amour, les entretiens occupent le temps de ces dames. Les chansons de geste commencent à perdre leur intérêt pour elles, car ces poèmes incarnent un idéal viril, peignent les sentiments et les exploits des guerriers et la femme y occupe une place minime. Leur goût s'incline pour de nouveaux récits où l'amour joue le rôle principal. Ce nouvel horizon d'attente prépare l'avènement du *roman*. Les lourdes laisses monorimes de décasyllabes ou de dodécasyllabes sont remplacées par une linéarité de vers octosyllabes rimant par couplets, ce qui

¹ Ce terme apparaîtra en premier lieu pour désigner «une langue vulgaire dérivée du latin, *rustica romana lingua*». Cette revendication linguistique va de pair en fait avec une volonté de présenter «le mode d'expression d'une civilisation spécifique qui n'est plus celle de la latinité». Cfr. M. STANESCO, et M. ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisses et perspectives*, Paris, P.U.F., 1992, p. 10. Ce n'est que postérieurement que le terme de *roman* tout comme celui de *conjointure*, son équivalent, s'opposera à une forme plus simple: le *conte*. Cfr. E. BAUMGARTNER et C. MELA, *La mise en roman*, in *Précis de littérature française du Moyen Âge*, sous la direction de Daniel Poirion, Paris, P.U.F., 1983, pp. 90-91.